

---

## Des faïences de Gou

Art contemporain et vodun au Bénin

*"The Savor of Ògún". Vodun & Contemporary Art in Benin*

Saskia Cousin et Théodore Dakpogan

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18433>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.18433

ISSN : 1777-5353

### Éditeur

Éditions de l'EHESS

### Édition imprimée

Date de publication : 3 octobre 2016

Pagination : 503-516

ISSN : 0008-0055

### Référence électronique

Saskia Cousin et Théodore Dakpogan, « Des faïences de Gou », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 223 | 2016, mis en ligne le 01 janvier 2016, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18433> ; DOI : 10.4000/etudesafriaines.18433

---

## Des faiences de Gou

### Art contemporain et *vodun* au Bénin

Récit subjectif d'une anthropologue non spécialiste de l'art contemporain, cette note de recherche restitue et synthétise les nombreuses conversations que l'artiste Théodore Dakpogan et moi-même avons eues au cours de ces cinq dernières années, sur son travail, sur les cultes, sur le Bénin, sur la France et l'Occident. Nous nous sommes rencontrés en 2010, lors d'un atelier d'urbanisme organisé à Porto-Novo, capitale du Bénin. Théodore m'a rapidement présenté son épouse Antoinette, et, au fil de mes différents séjours à Porto-Novo, nos familles sont devenues proches. Théo m'a fait découvrir une partie du monde visible et invisible de Porto-Novo, ainsi que la petite ville d'Adjara, où il vit désormais avec sa famille. Il est le co-auteur de cet article qui s'inscrit dans le champ, balbutiant en France, de l'ethnographie collaborative (Fabian 2008 ; Miran 2010). Par ce procédé, il s'agit simplement ici de rendre justice à ceux qui, parmi nos « informateurs », amis ou étudiants, nous aident à comprendre les réalités sociales qui nous entourent. De manière analogique, cette co-signature nous permet également de révéler quelque chose de la coproduction de l'art ou de la science, malgré l'injonction faite aux créateurs de rester seuls auteurs. Au Bénin, comme ailleurs, l'art contemporain est une coproduction : c'est la multitude d'acteurs et de rencontres, en amont et en aval de la réalisation de l'œuvre, qui permet de comprendre sa création et sa réception. À l'instar de l'anthropologue qui signe souvent seul(e) des articles pourtant issus d'une recherche commune, l'artiste crée des œuvres qui sont la synthèse de ses rencontres, moins peut-être dans leur forme que dans le fond du message qui circule au sein du marché de l'art.

#### Initiation

Né en 1954, Théodore Dakpogan a grandi à Goukomey<sup>1</sup>, quartier du cœur historique de Porto-Novo, dédié à Gou, le dieu du fer et de la guerre, et

---

1. Au cours de ce texte, j'emploierai à dessein différentes graphies et dénominations, selon l'origine fon, goun ou yoruba de la divinité, l'appartenance aux cultes *vodun* ou *orisha*, le terme utilisé par mon interlocuteur, ou la tradition muséographique liée à la rédaction d'un cartel initial. Par exemple, Théodore utilise

de ceux qui utilisent le métal, des forgerons aux chauffeurs, en passant par l'informatique. Qu'on le nomme Gù (Gou), Ogou ou Ògún, cette très ancienne divinité aux multiples visages, rôles et attributs, incarne, aussi, partout où elle s'est implantée, l'archétype du créateur/destructeur (Barnes 1989). À Goukomey, Théodore forge depuis l'enfance au sein de sa famille, tout en allant à l'école, puis au collège de Porto-Novo : « Le métal a un vrai sens pour moi qui suis né forgeron, parce que c'est ça en un premier temps notre dieu, en tant que fils du dieu Ògún »<sup>2</sup>. En 1989, Théodore et son frère Calixte, ses cousins Simonet Biokou, Romuald Hazoumé, Magou Vinou et Yves Kpèdé font la connaissance d'expatriés qui les associent à une exposition organisée au palais Honmè, palais royal de Porto-Novo. Si les trois derniers ont déjà un pied dans le milieu de l'art, ce n'est pas le cas des frères Dakpogan. Descendant de Sagbo Ayato, forgeron de la cour du roi Toffa à Porto-Novo, Théodore n'est pas impressionné par le fait d'exposer au palais Honmè, mais par l'acquisition de nouvelles techniques et de nouvelles intentions :

« Nous avions une place très importante dans la cour royale de Porto Novo, on fabriquait les objets de cultes, les objets qui servaient aux rois pour être plus tranquilles. Je suis allé dans le monde de l'art vers les années 1990 où l'Association des Français résidant au Bénin a voulu organiser une exposition ici, dans la ville de Porto Novo, principalement au musée Honmè. Au début, cela nous a amusés. Avant, on coulait, on fondait et on réalisait aussi certaines choses, mais agencer le métal pour donner forme à un personnage ou à un animal, ce n'était pas du tout notre habitude. Il y avait une autre technique pour donner forme à ces métaux, c'est ce qui nous a le plus émus, et moi j'ai trouvé que ce travail était plus amusant. Alors, la toute première exposition a été une bombe : aussitôt, toutes les œuvres que j'ai réalisées ont été vendues sur le coup et même quelque deux ou trois après. [...] Deux mois plus tard, j'ai été interpellé à Dakar pour une exposition, et c'est comme ça que ça a commencé à bouger. »

Après Honmè, puis Dakar, Théodore et d'autres artistes participent au festival des arts et des cultures *vodun* Ouidah 92 (du 8 au 18 février 1993), avec l'installation de sculptures contemporaines dédiées à la mémoire des esclaves et aux cultes traditionnels du sud Bénin. Théodore et Calixte y créent

---

le terme goun-gbe *Gukome* (une variante du fon-gbe *Gukome*) mais l'écrit phonétiquement Goukomey. Il ne se dit pas fils d'Ogou, mais fils d'Ògún, proche divinité yorouba liée au culte des Orisha. La tentation de « purifier » la restitution en choisissant l'une ou l'autre des langues pour un article ne correspond pas à la pratique des Aïnonvis (habitants de Porto-Novo). Comme le rappelle Théodore : « On parle goun avec du yoruba dedans. Et quand on parle vite, rapidement, mina peut sortir de notre bouche. » De plus, plusieurs travaux (BARNES 1989) ont montré la complexité de l'étymologie de Ògún, ainsi que les enjeux identitaires, religieux ou politiques que révèle l'usage de l'un ou l'autre de ces termes. Ici, il s'agit simplement de donner à lire l'origine multiple et la polyphonie d'un paradigme devenu divinité.

2. Les citations de Théodore Dakpogan sont extraites de conversations filmées entre janvier et juin 2014.

plusieurs sculptures, dont certaines sont encore visibles dans la forêt sacrée de Ouidah. Les frères Dakpogan sont alors lancés sur le marché européen et enchaînent les créations et les expositions en France, au Sénégal, aux Pays-Bas, en Espagne et au Royaume-Uni. Leurs œuvres sont présentées à trois reprises dans *Revue Noire* (Breton 1995) et intègrent plusieurs collections, dont celle de Jean Pigozzi<sup>3</sup>, la *Contemporary African Art Collection*. Le directeur artistique de celle-ci, André Magnin, rencontre Théodore en 1994. De ses expositions en Europe, et en particulier en France, Théodore garde le souvenir cuisant de la suspicion des douaniers à son arrivée en France, une méfiance vis-à-vis du « milieu » artistique et une vive fascination pour certaines inventions techniques occidentales, en particulier le métro.

En 1999, une résidence de création aux Pays-Bas (Bless 1998) se termine mal : par fax et dans un français approximatif, le musée d'Apeldoorn propose à Théo et à Calixte de donner ou de détruire les œuvres invendues : « nous vont détruire les sculptures (c'est-à-dire : retour à l'origine) » (*sic.*), à moins qu'ils n'organisent, à leurs propres frais, le transport des œuvres, ce qu'ils ne peuvent financer. De plus, la concurrence entre artistes pour se « placer » sur le marché, ainsi que la nécessité de coller aux attentes des Blancs ne plaisent pas à Théodore. Pour travailler tranquillement et fuir les jalousies, il quitte Goukomey et s'installe avec sa famille dans les faubourgs d'Adjara, à la frontière du Nigeria. Dès lors, sa situation excentrée lui permet de se faire oublier, sans jamais cesser de travailler. Il sera « redécouvert » vers 2008 par Gérard Bassalé, médiateur culturel qui crée avec Hélène, son épouse française, le Centre culturel artistique et touristique Ouadada et qui cherche à rassembler autour de lui des artistes. Théodore recommence à exposer, notamment à la Biennale de l'art contemporain de Dakar en 2014 (Boucher 2014), et participe, en qualité d'artiste, à la restauration de plusieurs places *vodun* de Porto-Novo. Au printemps 2015, il est artiste invité au Centre, un nouveau lieu culturel situé à proximité de Cotonou.

## Généalogie de l'altérité

Théodore, comme de nombreux artistes béninois, va être révélé à l'art, à ses techniques et son intentionnalité (Gell 1998) par des expatriés occidentaux<sup>4</sup> ! Cette initiation va marquer les jeunes Béninois au point qu'ils vont

3. Una Meistere a réalisé une longue *interview* de J. Pigozzi (« Pigozzi, a visionary of life », 15/09/2015, <<http://www.artterritory.com/en/texts/interviews/3982-pigozzi-a-visionary-of-life/>>), dans laquelle il explique son intérêt pour l'art et les artistes africains, bien qu'il ne se soit jamais rendu en Afrique. Il note également la très grande distance entre ce que les artistes disent de leurs œuvres et ce qu'en disent les commentateurs.
4. Les expatriés qui s'occupent actuellement de l'Association des Français résidant au Bénin semblent plutôt versés dans l'artisanat d'art que dans la production d'œuvres d'art contemporain.

tous en faire leur métier, surtout qu'elle sera suivie de nombreuses sollicitations. Toutefois, de la part des artistes comme des Occidentaux les ayant initiés, cette généalogie, bien que très fréquente au Bénin, est le plus souvent indicible : elle mine et le statut de l'œuvre, et celui de l'artiste. Elle est inaudible car l'artiste doit trouver l'inspiration dans la révélation d'une marginalité avec sa société tandis que l'œuvre est supposée ne parler que « de », et « par » cette même société. Il faut incarner l'art contemporain africain tant dans la forme que dans les significations. Pour cela, il faut purifier l'œuvre de toute scorie révélant son hybridité, non pas dans les formes ou les matériaux puisque le recyclage est roi (Amselle 2005), mais dans les origines, les messages et les intentions. Pour passer de l'art africain contemporain à l'art contemporain africain, l'œuvre doit se situer dans une zone liminaire jamais explicitée, entre œuvre d'art à l'occidentale et œuvre rituelle et politique. Elle doit à la fois se distinguer de l'artisanat ou de l'art religieux et être produite hors de la chaîne des agents occidentaux. Enfin, cette généalogie est ineffable : la raconter, c'est prendre le risque d'être accusé de dénier aux artistes la capacité d'inspiration solitaire seule légitime dans la conception occidentale de l'art<sup>5</sup>. Pour autant, bien qu'indicible et inaudible, cette rencontre avec un étranger est le point commun de tous les artistes ou opérateurs culturels avec lesquels j'ai pu discuter au Bénin. Plus encore, pour ce que j'ai pu observer, l'ensemble des artistes béninois « lancés » dans le monde global de l'art contemporain africain a des liens intimes avec des opérateurs culturels occidentaux. Ceux qui se sont imposés sur le marché de l'art contemporain international sont bien ceux qui ont réussi à se positionner à la fois comme artistes et comme créateurs de l'altérité, à travers leurs œuvres et leur personnalité. Or, plus la connexion avec le monde de l'art a été forte, plus l'artiste, l'œuvre et son propos apparaissent comme véritablement « africains », avec une sorte de palier à partir duquel les choses s'inversent : la phase postérieure, rarissime, est celle où l'artiste et l'œuvre se détachent de l'art africain, pour rejoindre l'art contemporain et ses marchés mondiaux<sup>6</sup>.

5. La réciprocité n'est pas vraie. Joseph Beuys (VALENTIN 2014) affirmait avoir découvert le feutre, matière première dans son œuvre, alors que, pilote pendant la Seconde Guerre mondiale, son avion s'étant écrasé en Crimée, il avait été sauvé par des nomades tatars qui l'avaient enveloppé dans du feutre. Cette hybridation initiale fait partie du mythe fondateur de l'artiste (la réalité historique est assez différente) sans que cela ne remette en cause sa capacité à produire des œuvres, ni ne confère à ses sauveurs une place prépondérante.
6. La question de la définition de l'art contemporain africain a donné lieu à de multiples controverses opposant en particulier la vision de la Contemporary African Art Collection à celles de critiques d'art et de curateurs comme Simon Djami (*Revue noire*) ou Okwui Enwezor (revue *Nka*), qui refusent le néo-primitivisme et caractérisent l'art contemporain africain par sa dimension de critique postcoloniale (VINCENT & WECKER 2005).

## L'art contemporain comme relais et promoteur de la culture *vodun*

À partir des années 1990, avec le retour de la démocratie et le festival Ouidah 92, la libéralisation des cultes devient officielle. L'art contemporain devient une modalité de patrimonialisation du *vodun* (Seiderer 2008), avec une double ambition : éviter le folklore et proposer une version culturelle plus que culturelle, pour un public occidental. Forgerons, tisserands, ébénistes : les familles du Sud traditionnellement impliquées dans la fabrication des objets religieux et royaux sont alors sollicitées pour donner corps à cette nouvelle politique. Des artistes de Porto-Novo, dont Théodore Dakpogan, sont récemment intervenus dans la restauration de trois places *vodun*, grâce à différents projets de coopération internationale portés localement par l'École du patrimoine africain (pour la place Agonsa Honto) et par le Centre Quadada (pour celle de Azalou Komey et de Djihoué Komey). Toutefois la dimension immatérielle du culte, de loin la plus importante, n'est que peu concernée par ces projets : bien qu'omniprésente, elle reste invisible pour les néophytes.

Malgré cette invisibilité, l'artification des cultes, de leurs objets et de leurs places permet aux visiteurs et aux collectionneurs d'avoir le sentiment d'accéder à un monde hermétique, aussi bien dans ses formes que dans ses messages. La production d'œuvres d'art est, de plus, une source de revenus non négligeable pour une génération de Béninois qui, par ailleurs, peuvent continuer à produire des objets aux finalités rituelles. Surtout, l'ésotérisme des cultes est sans conteste un élément qui donne de la valeur aux objets produits : titres des œuvres, signes de *fa*<sup>7</sup> sur les toiles, sculptures ou masques présentés comme protecteurs pour leurs acheteurs.

Pour Théodore, l'explication de la difficulté à percer réside pourtant dans l'absence de formation artistique :

« Hors du Bénin, le gros problème, c'est qu'on n'a pas eu l'école des arts. S'il y avait une école des arts, je crois que la chose serait, là, plus intéressante, parce qu'on aurait acquis la formation de base donnée pour orienter les artistes sur ce parcours. Mais nous, nulle part on a été formé ; tout vient de nous-mêmes. »

Là réside sans doute l'injonction paradoxale à laquelle sont soumis ledit « art contemporain africain » et ses artistes. À l'instar de la question des rencontres avec des étrangers initiateurs, la formation à l'occidentale, désirée par les artistes, apparaît pour beaucoup d'acheteurs (et en particulier Magnin et Pigozzi) comme un désenchantement de ce qui serait une production presque « naturelle », issue de la culture et de la personnalité de l'artiste.

7. Le *fa* (ou *ifa*, ou *afa*) est un système de divination fon et yoruba pratiqué avec seize noix de palmes ou cauris. Le devin interprète la réponse de la divinité en fonction de la combinaison de cauris ouverts ou fermés (CHOUCHAN & DIANTEILL 2011).

Cette vision souvent essentialiste et exotisante permet aux néophytes motivés d'accéder au grade d'artiste africain, tout en les empêchant, pour la plupart, de sortir de cette catégorie pour intégrer l'art global dont ils ne connaissent ni l'histoire, ni les codes, ni les mouvements, à moins justement d'y être initiés et accompagnés par d'autres médiateurs.

La critique d'art produit un discours de rupture entre art et artisanat, comme le dualisme occidental oppose chrétiens et animistes, sépare divinités bienveillantes et malveillantes. La vulgate sur les artistes béninois consiste habituellement à expliquer leur vocation artistique par la nécessité de transcender une identité complexe liée à leur double appartenance chrétienne et *vodun*. Cette explication procède d'une vision monothéiste de l'exclusivité religieuse, ethnique, culturelle, ou artistique. En réalité, à Porto-Novo, la multi-appartenance n'est pas vécue comme singulière ou antagoniste : elle constitue la norme (Dianteill 2015). L'exclusivité n'est pas exigée de l'adepte, il est possible de s'initier à plusieurs cultes<sup>8</sup> et confréries, de Ogou à l'art contemporain, en passant par le christianisme et les divers projets concurrents de la coopération internationale. La porosité des formes et des signes est partout manifeste (Cousin 2013). Ce sont les pouvoirs des uns et des autres, plus conjoncturels que structurels, qui semblent déterminer les inclinaisons et les préférences. L'accès aux réseaux culturels et artistiques ainsi qu'au monde social de l'art, d'une part, et la maîtrise du contenu du message, adapté ou non à un public occidental et à son marché, d'autre part, expliquent sans doute, en partie du moins, le traitement différencié que certains artistes ont pu connaître, concernant la médiatisation et l'internationalisation de leur travail.

### Dans la cour des faïences d'Ògún

La grande cour (fig. 1) de Théodore Dakpogan est peuplée d'enfants, de voisins et d'amis, de masques et de sculptures. Théodore y travaille le métal récupéré, fondu et refondu, martelé et agencé avec d'autres pièces et restes de la société industrielle. Depuis une dizaine d'années, il a pris ses distances avec la forge familiale et produit notamment des masques et des sculptures à partir de ce que l'on nomme localement les « faïences » — des plats et des bassines métalliques émaillés, le plus souvent d'origine nigériane — utilisées pour la cuisine et le transport de l'eau avant l'arrivée massive des ustensiles en plastique :

« Pour moi rien n'est à jeter, c'est des trucs qu'on peut récupérer, transformer et leur redonner une autre vie. Tout au début, j'étais dans la patine rouillée. C'est-à-dire que je prenais le métal brut tel qu'il est. Maintenant, je réfléchis autrement

8. Selon P. VERGER (1957), le *vodun* n'est pas un polythéisme mais des monothéismes multiples juxtaposés. Ceci correspond aux observations que j'ai pu faire à Porto-Novo.

parce qu'il y a des couleurs qui me visent. Quand je regarde un peu la nature, je vois qu'il y a des couleurs un peu partout, parce que la vie a besoin de ces couleurs pour mieux évoluer. Et autour de moi, quand je tourne la tête, il y a ces genres de faïences qui sont en voie de disparition aujourd'hui. Si le monde est plein de couleurs, la faïence, pour moi, c'est une chose qui nous permet de vivre et de participer à ces couleurs que la vie nous a laissées. Et dans ces faïences, on retrouve un peu les couleurs dont on a besoin dans nos couvents pour certains rituels. »

Les masques bienveillants de Théodore semblent, d'un point de vue plastique, très loin des inquiétants Legbas<sup>9</sup>, monticules de terre anthropomorphes, installés à chaque coin de rue de Porto-Novo ou d'Adjara, et qui, pour le reste du monde, symbolisent « le vaudou » — la graphie la plus usuelle étant celle désignant le vaudou haïtien. En revanche, ses œuvres de faïences métalliques expriment un *continuum* entre son regard d'artiste contemporain et son métier d'artiste attaché à Ògún et à la fabrication des autels portatifs dédiés aux morts, les *asen* (ou *assins*). Les faïences sont également intéressantes de par leurs origines, leurs usages quotidiens puis artistiques, mais aussi leur destination initiale :

« Les Nigériens passent dans les quartiers, ils essaient d'acheter ces vieux ustensiles et ils les envoient en Europe pour la transformation en autres matériaux utiles, soit des motos, des véhicules, etc. C'est dans ces entrepôts-là que je vais acheter les vieilles bassines, que je découpe, et auxquelles je donne des formes comme je veux en réalisant les œuvres. »

Théodore achète donc la « faïence » originale du Nigeria et en partance pour l'Europe, au prix de la ferraille, afin de réaliser ses œuvres qui seront, pour la plupart, vendues à des Européens par l'intermédiaire de ressortissants du Niger. Il ne s'agit pas du recyclage de déchets locaux qui seraient sinon perdus, mais, *in fine*, de la remise sur le marché, avec une plus-value artistique, d'un objet dont les circulations sont internationales. Dans une société où les biens de consommation restent rares et chers, trouver dans la rue des objets usagés, en particulier en métal, reste improbable, contrairement à ce que laissent supposer les récits habituels de création. Le plus souvent, c'est l'Europe qui exporte ses déchets, fripes et véhicules usagés. Ici c'est l'artiste qui rachète à des Nigériens des ustensiles usés venus du Nigeria en partance pour l'Europe. Mais que fabrique, que raconte Théodore avec cette matière ? Nous présentons ici trois séries de créations qui nous paraissent emblématiques de sa vision des relations entre la France et le Bénin, l'Afrique et l'Occident.

9. Legba, autrement nommé Eshu, tient le rôle de messager et d'interprète entre les dieux et les hommes. Chaque carrefour, chaque quartier, chaque famille, mais aussi chaque *vodun* a son propre Legba, incarné par un monticule de terre souvent priapique. C'est « le dieu des chemins, des carrefours ou des destins, le guetteur aux seuils des foyers, celui qui surveille les lieux de passage. Il ouvre et ferme les portes, celles des maisons, celles aussi des itinéraires de la vie » (CHOUCHAN & DIANTEILL 2011 : 5).



« Éducation dégoutante », « Allo - à l'eau » et « La Prise de tête »

La vie quotidienne des Béninois est au cœur de nombreuses œuvres de Théodore. Prenons, par exemple, « Éducation dégoutante » et « Allo - à l'eau », sculptures exposées à la Biennale de Dakar de 2014. La première évoque l'un des fléaux de la société béninoise : les relations sexuelles entre les maîtres et leurs élèves, du primaire à l'université. Là où l'on attendrait un message sur la prédation, l'œuvre met l'accent sur l'entreprise de séduction à laquelle se livrent les jeunes filles pour obtenir les faveurs de leurs professeurs. L'élève de métal se trouve ainsi affublée de talons, d'un miroir de poche, de tresses et d'une ceinture de perles apparente. Ce renversement de la responsabilité est incompréhensible, voire inacceptable, si l'on ne considère pas ce que cette œuvre nous dit de la question de l'honneur familial incarné par les filles, de la position sociale occupée par les maîtres au Bénin, et de la fascination pour le savoir comme pouvoir, à l'école ou dans un contexte rituel.

Avec « Allo - à l'eau » et « La Prise de tête » (fig. 2), Théodore dénonce la priorité que les Béninois donnent aux échanges téléphoniques sur tout autre élément de la vie sociale. Comme l'accès à l'eau, pour le bateau de « Allo - à l'eau », dont les voiles sont composées de téléphones :

« À [la Biennale de] Dakar, il y a une dame qui est restée à tourner autour du bateau avec les téléphones et elle a dit : "Mais pourquoi le téléphone ? Et pourquoi ce bateau ?" Les gens croyaient que c'était cette affaire d'immigration, cette affaire d'esclavage que j'étais en train d'installer encore, que je représentais les personnes par les portables. Moi j'ai dit non, c'est une autre vision que je vois : tous ceux là qui ont besoin de l'eau n'ont pas l'eau, mais ils ont un portable, même la vendeuse d'*akassa*<sup>10</sup> a le portable qui lui bouffe des sous. Mais pour préparer son *akassa*, il faut qu'elle fasse des kilomètres pour trouver de l'eau ! »

Pour « La Prise de tête », le sculpteur a représenté la société béninoise en unijambiste, pour signifier l'abandon des richesses locales, dont le palmier à huile. Cette société a perdu la tête, une tête hérissée de téléphones mobiles qu'elle brandit au bout de son unique bras.

Déconcertantes pour les visiteurs occidentaux, ces œuvres ne sont pas, comme attendu, une dénonciation de la (post)colonie, mais plutôt une critique de la colonisation des esprits et des valeurs béninoises. C'est la singularité des œuvres de Théodore : elles adressent des messages à la société béninoise et ne correspondent pas aux imaginaires que le public occidental cherche à retrouver dans l'art contemporain africain.

10. Pâte à base de farine de maïs blanc fermentée, enveloppée dans des feuilles de bananier, le plus souvent servie avec une sauce. C'est un plat très bon marché, vendu sur des étals de fortune à chaque coin de rue de Porto-Novo.

## Masque Yovo

Encore aujourd'hui, dans la capitale Porto-Novo, les enfants accueillent les Occidentaux d'un chant colonial appris de leurs grands-parents : « *Yovo, Yovo*, bonsoir, comment ça va, merci, *Yovo Yovo*. » Le *Yovo*, c'est le Blanc. Dans la lignée de la représentation du Blanc, genre foisonnant de la sculpture non occidentale (Menut 2010), de ce chant psalmodié dans les ruelles, des récits ressassés sur les us, manières et technologies des Blancs, des imaginaires et stéréotypes des uns et des autres, Théodore a fait une série de masques. L'un d'eux, « Le Yovo à clavier » (fig. 3 et 4), peut se regarder des deux côtés. Chacun possède, de plus, un double sens. Il n'y a pas de manichéisme dans le culte *vodun* et l'on retrouve cette ambivalence dans chacune des œuvres de Théodore. Le côté le plus évident, c'est le *Yovo* bien organisé, trop compartimenté, qui pense en catégories, avec des chiffres, avec un ordinateur à la place du cerveau et la bouche ouverte : il parle bien, beaucoup, trop. C'est la parole du *Yovo* qui interroge une société du sud Bénin, organisée autour du secret. Mais si l'on tourne le masque, le cerveau est un cercle évidé et la parole s'exprime en chiffres et en lettres, de manière cryptée. Ce vide, selon Théodore, n'est pas négatif, car c'est aussi l'espace du possible, de l'air, de la pensée, celui de la création artistique ou scientifique. C'est ce qu'il m'explique à propos d'une autre statue intitulée « Tête pensante », où la tête est une bassine émaillée évidée traversée de deux boules de quille colorées :

« Quand les artistes sont inspirés, il y a un bourdonnement dans la tête et la tête devient plus lourde, plus chaude, plus vide. C'est tout un bourdonnement qui ne permet même plus d'écouter personne. »

Tourner le masque dans un sens vers l'autre, c'est exprimer le passage de la parole à la pensée, de la pensée à l'écriture, et inversement.

## Blanc Mickey et « Gù Manchot »

Dans les années 1990, la pièce de Théodore rentrée dans la collection de Pigozzi était un Gù de fer rouillé patiné. En janvier 2014, pour protéger ma famille sans effrayer les enfants, Théodore a installé chez moi, à Porto-Novo, un Ògún à tête de *smiley*, portant parapluie-tonnerre contre les attaques possibles de Hévieso (Shango en yoruba), le dieu du tonnerre son frère.

En mai 2015, Théodore Dakpogan est, avec deux autres artistes, invité en résidence au Centre, nouveau lieu culturel franco-béninois situé à Abomey-Calavi, la banlieue résidentielle de Cotonou, et dirigé par l'artiste béninois Dominique Zinkpé. C'est après avoir consulté le catalogue *Bois sacré* (Boucher 2014) de l'exposition de Dakar, que Timothée Grimblat, directeur artistique du Centre, a contacté Théodore. Fruit d'une coopération entre la

galerie Vallois, le collectif des antiquaires de Saint-Germain-des-Prés et l'ONG Hospitalité et développement, le Centre a pris pour thème de résidence artistique « Capitalisme, mon chéri ». À l'instar de l'exposition collective *Mickey au Bénin*, montée à Paris à la galerie Vallois en 2014, il s'agit, ici, de demander aux artistes béninois de se saisir d'un concept débattu en Occident. Si la plupart des artistes de *Mickey au Bénin* n'avaient jamais entendu parler de la souris aux pieds jaunes avant d'être sollicités, l'exposition de Paris rencontra un grand succès : presque toutes les œuvres furent vendues. De Mickey au capitalisme, il n'y a qu'un pas, et le choix de ces thématiques peut être lu comme la réactualisation de la figure du Blanc dans les arts non occidentaux, avec toujours, la fascination que suscite ce miroir. Pour ce qui est du capitalisme, en dix ans de séjours répétés à Porto-Novo, je n'ai jamais entendu de discussion autour de ce terme. Il en va certainement autrement à Cotonou.

C'est dans ce contexte que Théodore a choisi de réaliser le « Gù Manchot » (fig. 5 et 6). Son œuvre se réfère au Gou mondialement connu, longtemps exposé au musée de l'Homme, et désormais au Louvre. Marlène Biton (1994) fut la première à identifier son auteur, l'artiste forgeron Ekplékendo Akati, mais les hypothèses sur la date de création et la destination de cette œuvre sont multiples. Les récentes recherches menées par Gaëlle Beaujean-Baltzer (2015) permettent de préciser deux versions. Selon la première, en accord avec Marlène Biton, soit le roi Ghézo (1818-1858), soit son fils Glélè (1858-1889), fit enlever cette statue qui protégeait la ville de Danmé, en même temps que son sculpteur, Akati, d'origine yoruba. Autre version : selon le petit-fils du forgeron, Simon Akati, la statue fut forgée à Abomey à la demande de Glélè pour les funérailles de son père Ghézo. Quoiqu'il en soit, cette statue fut abandonnée sur une plage de Ouidah en 1892 lors de la défaite de l'armée de Béhanzin, puis récupérée par le capitaine français Fonssagrives qui en fit don au musée d'Ethnographie du Trocadéro.

La statue est considérée par Apollinaire comme une œuvre d'art dès 1912, avant d'être exposée comme telle dès les années 1930 (Beaujean-Baltzer 2007). Comme le note Maureen Murphy (2009), cette statue fut tour à tour « objet sacré, insigne du pouvoir des rois du Bénin puis de l'Empire colonial français, objet d'étude ethnographique, œuvre d'art ». Elle traversa les champs mouvants des époques, des disciplines et des imaginaires. La machette et la cloche, ses attributs, furent égarées dans les limbes des réserves du musée de l'Homme et ne seront retrouvées que dans les années 2000, au moment de son transfert au Louvre. Les photographies anciennes de cette statue le présentent le plus souvent mains nues, les pouces levés. Se saisissant de cette image d'un Gou doublement spolié — volé et sans armes — mais exposé au Louvre, Théodore Dakpogan réalise un Ògún amputé, en référence à la « Vénus » de Milo ou à la « Victoire de Samothrace », autres pièces majeures du musée parisien. Selon Fonssagrives, les tiges de fonte qui structurent la sculpture ont été forgées avec des ancres de marine (Delafosse 1894 ; Beaujean-Baltzer 2007).

On y trouve aussi des pièces de blindage européen, tout élément qui renforce l'hypothèse d'une conception à Abomey, car, comme le note Joseph Adandé, c'était alors la seule ville à même de posséder ce type d'éléments (Beaujean-Baltzer 2015). Chef-d'œuvre d'avant-garde dans sa conception formelle (*ibid.*), cette composition hybride marque aussi la volonté de s'approprier la force de l'ennemi et révèle une qualité paradigmatique moins connue d'Ògún, celle du défricheur, de l'éclaireur, incarnation de l'évolution humaine et de la révolution technique (Barnes 1989). Alliage toujours, la sculpture de Théodore est, quant à elle, confectionnée à partir des faïences métalliques et colorées du Nigeria. Précision d'importance : selon Théodore et plusieurs initiés, la divinité se trouve dans l'*assein* (*assin*) qui couvre les têtes, la sculpture anthropomorphe permettant de représenter le caractère particulier de cet Ogun là, et/ou de ceux qu'il protège.

Gou au Louvre est en marche, mais il a les yeux fermés : c'est l'incarnation des rois d'Abomey, combattant l'armée française, convaincus de leur réussite jusqu'à leur écrasement. L'Ògún de Théodore est porté par un placide manchot, modeste, statique et silencieux. Mais il a les oreilles déployées, les yeux grands ouverts. C'est l'Ògún de Porto-Novo, son pouvoir vient du secret, du silence, ce qui n'empêche pas la connaissance, la bienveillance, l'enjouement. C'est aussi celui des peuples de l'Afrique du XXI<sup>e</sup> siècle : spoliés, amputés, bâillonnés, mais conscients. Une lecture plus ironique du thème capitaliste autorise à considérer que le Gou de Théodore Dakpogan est le bandit manchot de l'art contemporain africain.



Le parcours, le travail et le discours de Théodore Dakpogan ne sont pas réductibles à la controverse « esthétique néo-primitive » *versus* « post-colonialisme critique » (Vincent 2005). Si, dans l'art contemporain, comme ailleurs, les rapports de force restent profondément inégaux, Théodore compose avec les formes et les signes des mondes dont il est le contemporain : une société béninoise consciente et porteuse d'une parole politique critique ; l'héritage, local et mondial, des lignées d'artistes travaillant pour le pouvoir politique, économique ou religieux ; la modernité urbaine de cultes erronément qualifiés de « traditionnels » ; une compréhension de l'appétence postmoderne des Occidentaux pour la référence/révérance ; un environnement multi-communautaire, multilingue et multi-religieux, aux valeurs situées hors du dualisme et du manichéisme occidental. La biographie, localisée, des hommes et de leurs créations permet de mieux appréhender la généalogie des enchevêtrements qui mènent à la production et à la mise en circulation d'identités artistiques et culturelles qui sont résolument de leur temps : plurielles, hybrides, ambivalentes.

*Centre d'anthropologie culturelle (CANTHEL), Université Paris Descartes et  
Institut universitaire de France, Paris ;  
Maison-atelier, Adjara, Bénin.*

## BIBLIOGRAPHIE

AMSELLE, J.-L.

2005 *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*, Paris, Flammarion.

BARNES, S. T. (ED.)

1989 *Africa's Ògún. Old World and New*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press.

BEAUJEAN-BALTZER, G.

2007 « Du trophée à l'œuvre : parcours de cinq artefacts du royaume d'Abomey », *Gradhiva*, 6 : 70-85.

2015 *L'art de cour d'Abomey : le sens des objets*, Thèse de doctorat, Paris, EHESS.

BITON, M.

1994 « Question de Gou », *Arts d'Afrique Noire*, 91 : 25-34.

BLESS, F.

1998 *Benin/Benin tussen gisteren/morgen : Calixte Dakpogan, Théodore Dakpogan, Amidou, Kifouli & Lassi Dossou, Romuald Hazoumé, Cyprien Tokoudagba, Zinsou*, Apeldoorn, Van Reekum Museum.

BOUCHER, M. (DIR.)

2014 *Bois sacré*, le catalogue, s.l., Wallonie Bruxelles International.be.

BRETON, P.

1995 « Les dieux de fer des Dakpogan », *Revue noire*, 18 : 20-21.

CHOUCHAN, M. & DIANTEILL, E.

2011 *Eshu, dieu d'Afrique et du Nouveau Monde*, Paris, Larousse (« Dieux, mythes et héros »).

COUSIN, S.

2013 « Extensions du domaine de la restauration. Porto-Novo capitale », in C. MENGIN & A. GODONOU (dir.), *Porto-Novo : Patrimoine et développement*, Paris, Publications de la Sorbonne ; Porto-Novo, EPA : 441-460.

DELAFOSSÉ, M.

1894 « Une statue dahoméenne en fonte », *La Nature*, 1105 : 145-147.

DIANTEILL, E.

2015 « Hérode africain. L'Épiphanie à Porto-Novo (Bénin) », *L'Homme*, 213 : 33-68.

FABIAN, J.

2008 *Ethnography as Commentary, Writing from the Virtual Archive*, Durham-London, Duke University Press.

GELL, A.

1998 *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press.

FIG. 1. — L'ATELIER DE CRÉATION DE THÉODORE DAKPOGAN, DANS SA COUR



Photo : Saskia Cousin, Adjara, Bénin, 2015.

FIG. 2. — THÉODORE DAKPOGAN, « PRISE DE TÊTE », SCULPTURE



Photo : Saskia Cousin.



FIG. 3. & 4. — THÉODORE DAKPOGAN, « LE YOVO À CLAVIER », MASQUE



Photos : Saskia Cousin.



FIG. 5. — THÉODORE DAKPOGAN, « GÙ MANCHOT », SCULPTURE



Photo : Saskia Cousin.

FIG. 6. — THÉODORE DAKPOGAN, « GÙ MANCHOT », SCULPTURE (DÉTAIL)



Photo : Saskia Cousin.

MENUT, N.

2010 *L'Homme blanc. Les représentations de l'Occidental dans les arts non européens*, Paris, Éditions du Chêne.

MIRAN, M.

2010 « Quand ethnologue et imam croisent leurs plumes. Récit d'un voyage au pays de l'anthropologie collaborative », *Cahiers d'Études africaines*, L (2-3-4), 198-199-200 : 951-980.

MURPHY, M.

2009 « Du champ de bataille au musée : les tribulations d'une sculpture fon », in COLLECTIF, *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, INHA, musée du quai Branly (« Les actes »), <<http://actesbranly.revues.org/213>>.

SEIDERER, A.

2008 « La muséification des objets vodou : un dispositif de légitimation identitaire », *Revue Tabou*, 5 : 387-409.

VALENTIN, E.

2014 *Joseph Beuys. Art, politique et mystique*, Paris, L'Harmattan (« Les arts d'ailleurs »).

VERGER, P.

1957 *Notes sur le culte des Orisa et Vodun à Bahia, la baie de tous les saints, au Brésil et à l'ancienne côte des esclaves en Afrique*, Dakar, Mémoires de l'IFAN, 51.

VINCENT, C. & WECKER, F.

2005 « L'art contemporain africain, un concept en sursis », *Art 21*, 3 : 10-21. <[http://www.academia.edu/21069446/Art\\_contemporain\\_africain\\_un\\_concept\\_en\\_sursis](http://www.academia.edu/21069446/Art_contemporain_africain_un_concept_en_sursis)>.

## RÉSUMÉ

Fruit de multiples conversations entre ses auteurs, cet article restitue l'initiation artistique de Théodore Dakpogan, « fils d'Ògún » et sculpteur issu d'une famille de forgerons royaux de Porto-Novo, au Bénin. Il montre la place des « médiateurs » occidentaux dans la vocation et la réalisation d'une carrière dans le monde de l'art. Il décrit le rôle de l'art contemporain dans le retour en légitimité et en visibilité du *vodun*, ainsi que la fascination des Occidentaux pour l'ésotérisme des cultes traditionnels, sous réserve que les œuvres s'inscrivent dans les canons dualistes de l'art occidental, ses formes et ses thèmes de prédilection. À travers la description de quatre œuvres de Théodore Dakpogan, ce texte confronte les intentions de l'artiste, à destination des Béninois, et l'interprétation, très différente, qui peut en être faite par les Occidentaux. L'approche (auto)biographique permet de mieux appréhender la généalogie des enchevêtrements qui mènent à la production et à la mise en circulation d'identités artistiques et culturelles qui sont résolument de leur temps.

## ABSTRACT

*"The Savor of Ògún". Vodun & Contemporary Art in Benin.* — This paper is the product of numerous conversations between its authors. It describes the artistic initiation of Théodore Dakpogan, a "son of Ògún" and sculptor from a family of royal blacksmiths from Porto-Novo, Benin. It shows the role of Western "mediators" in the discovery of an artistic calling and the realization of a career in the art world. It describes the role of contemporary art in the restored legitimacy and visibility of *vodun*, as well as the Western fascination for the esotericism of traditional worship, on condition that the works comply with the dualistic vision of Western art, its preferred forms and themes. Through the description of four works by Théodore Dakpogan, this paper contrasts the intentions of the artist—aimed at the Beninese—and the very different interpretations of Westerners. Taking an (auto)biographical approach helps to better understand the genealogy of entanglements behind the production and circulation of artistic and cultural identities that are resolutely in step with their time.

Mots-clés/Keywords: Bénin, Porto-Novo, Adjara, Théodore Dakpogan, Ogou, art contemporain, *vodun/Benin, Porto-Novo, Adjara, Théodore Dakpogan, Ogun, contemporary art, vodun.*